

*С.Ж. Кенжебаева (Москва, Россия)*

### **Соотношение визуальных и вербальных компонентов в стихотворении Николая Моршена и некоторых работах Вилена Барского**

*Аннотация:* Статья посвящена анализу формальной организации одного стихотворного текста поэта Николая Моршена. В центре внимания соотношение и характер взаимодействия визуального и вербального начал в упомянутом произведении Моршена и двух работах художника, поэта Вилена Барского. В поэтическом тексте могут использоваться разнообразные графические приемы и средства выразительности – от пунктуационных или орфографических несоответствий до нетипичного расположения знаков на странице или отсутствия знаков вовсе. Текст Моршена и, как будет показано, работы Барского построены по парадигматической модели, что позволяет максимально вовлечь читателя-реципиента в процесс творения текста, его декодирования; одновременно с этим такой прием способствует прояснению неочевидных, скрытых от поверхностного взгляда смыслов слов. Метод работы двух авторов с текстом во многом схож, однако отождествить их задачи не представляется корректным: у Барского бóльшим семантическим весом обладает, скорее, визуальный компонент, нежели вербальный; у Моршена, напротив, очевиден интерес непосредственно к слову – графическая составляющая призвана поддержать содержание, обогатить его.

*Ключевые слова:* визуальный, вербальный, соотношение, Николай Моршен, Вилен Барский, остранение, формальная организация, графика

---

*S. Kenzhebaeva (Moscow, Russia)*

### **Correlation of Visual and Verbal Components in a Poem by Nikolai Morshen and Some Works by Vilen Barsky**

*Abstract:* this article analyses the formal organisation of one poetic text by the poet Nikolai Morshen. The focus is on the relationship and nature of interaction between the visual and the verbal in the Morshen's poem and two works by the artist, the poet Vilen Barsky. The poetic text can use various graphical devices and means of expression, from punctuation and orthographic irregularities to unusual positioning of signs on the page or absence of signs altogether. Morschen's text and, as will be seen, Barsky's work follow a paradigmatic model which allows for maximum engagement of the reader in the process of text creation and decoding. At the same time, it helps us to clarify the unobvious, hidden from a superficial glance meanings of words. The method of the two authors work

with the text is similar in many respects, but it is not correct to identify their tasks: with Barsky the semantic weight is attached to the visual component, rather than the verbal one; with Morshen, on the contrary, the word is interesting above all – the graphic component is designed to support and enrich the content.

*Key words:* visual, verbal, correlation, interaction, Nikolai Morshen, Vilen Barsky, formal organisation, graphics

Вопрос о графическом, визуальном компоненте стихотворного текста, организации его формальной стороны, наделении ее семантикой, границе между так называемым визуальным текстом и изображением – один из дискуссионных в литературоведении. Вопрос о графике является одним из важнейших в стиховедении, потому как графическое деление текста трактуется многими исследователями в качестве «константного признака стихотворной речи, определяющим характер ее ритма» [Борисова 2003: 3]. Проблема эта освещалась разными учеными и формулировалась по-разному. Так, Ю.М. Лотман писал о «графическом образе поэзии» [Лотман 1996: 77–81], Б.В. Томашевский – о проблеме «графической формы» [Томашевский 1996: 98–101], Г.О. Винокур говорил о «типографской форме стихотворной строчки» [Винокур 1990: 76]. Именно «поэтому можно отнести графику в особый раздел поэтики, изучающий особенности оформления художественных произведений, то есть систему графических средств, используемых в тексте (пробелы, деление на строфы и абзацы, шрифтовые выделения, “столбик”, “унифицирующая” и “контрастная” графика и т. д.)» [Борисова 2003: 3]. Кроме того, эволюцию бытования и восприятия так называемых фигурных стихов внимательно рассматривает С.Е. Бирюков в главе «Визуальный прорыв (от визуальных стихов к визуальным системам)» книги «Зевгма» [Бирюков 1994: 142–181].

Под графикой в поэтическом тексте понимается, по определению, данному А.Ф. Бадаевым, «совокупность материальных, графических знаков, а также способов реализации этих знаков в поэтическом тексте за счет использования различных шрифтов, цветов, рисунков, фактуры и т. п., это графика в поэтическом состоянии, т. е. графика, выполняющая в художественном тексте помимо своих прямых функций функции эстетические, креативные» [Бадаев 2005: 13]. Придание значимости тем или иным графическим элементам позволяет насытить, наполнить текст дополнительной семантикой, нарастить смыслы. Иногда бывает так, что графика становится смыслообразующим элементом текста, и именно посредством ее автору удается в полной мере выразить свое художественное намерение. Поэтическая графика способствует восприятию и осмыслению художественного текста сразу с двух сторон, поскольку форма стихотворения непременно соотносится с содержанием, поддерживая его и «интенсифицируя формирование и выражение поэтических смыслов»: «Поэтическая графика, как основной способ материализации и манифестации единиц языкового, внеязыкового и параязыкового характера, в свою очередь, являясь частью дискурса и имея параязыковую природу, должна быть признана доминирующей единицей поэтического дискурса, которая в силу своей способности материализовывать, визуализировать звучащее и выражающее семантику становится основой не только графической фиксации, но и в целом реализации дискурсивных и языковых форм поэтического текста» [Бадаев 2005: 13].

В стихотворном тексте могут быть реализованы разнообразные графические элементы, их сочетания – все они обретают особое значение в каждом конкретном случае. Однако можно выделить ряд приемов, зачастую использующихся в стихотворениях разных авторов. Ряд особенностей, которыми потенциально может обладать поэтический текст, приводит Н.М. Азарова в книге «Поэзия», в главе «Поэтическая орфография и пунктуация» [Азарова 2016: 469–475]: это слитное написание, «создающее особый ритм и заставляющее задуматься о границах слов» [Азарова 2016: 469]; написание через дефис; «<...> написание части слова большими буквами <...> или написание русского слова полностью или частично латиницей» [Азарова 2016: 470]; отказ от расстановки знаков препинания или, напротив, обилие какого-нибудь из них; заимствование знаков препинания из других языковых систем или использование математических символов в тексте.

Более подробно описание многообразия графического оформления представлено в статье Ю.Б. Орлицкого «Визуальный компонент в современной русской поэзии» [Орлицкий 1995: 181–192]. Автор выделяет ряд «неправильностей», которые мы позволим себе привести здесь кратко. В стихотворениях может использоваться текст, набранный разными шрифтами, и «простейший случай тут – собственно курсив, создаваемый с помощью прописных, другого шрифта, изменения кегля основного шрифта <...>» [Орлицкий 1995: 184]; возможна игра с пробелами – чрезмерное их использование или, наоборот, полное отсутствие; наличие перевернутых, зачеркнутых строк, заключение фраз в скобки или даже «“арифметизированные” записи вариантов в виде дроби <...>» [Орлицкий 1995: 186]. На зрительное восприятие текста влияет также способ выравнивания – «все чаще поэты обращаются к чисто компьютерному “заголовочному” выравниванию по центральной оси текста. <...> Наконец, достаточно часто современные русские авторы вообще отказываются от выравнивания текста, начиная строчки с разных “стартовых” позиций на странице. Это создает впечатление хаотичности, что еще более резко противопоставляет стих прозе с ее строгой упорядоченностью текста на странице» [Орлицкий 1995: 186–187]. Важная в контексте анализа произведения Н. Моршена особенность – «упорядочивание стихотворного текста по иным, не литературным, моделям. Например, в виде своего рода парадигм, предполагающих одновременный охват взглядом и соответственно одно временное восприятие двух или более столбцов текста <...>. Парадигматические стихотворения, таким образом, вполне подтверждают мысль Р. Арнхейма о том, что в лирическом стихотворении “перед нами скорее координация, чем последовательность элементов”» [Орлицкий 1995: 188]. Наконец, ярким экспрессивным средством становится отсутствие знака вовсе – так называемое «пустое визуальное пространство» [Орлицкий 1995: 189].

Учитывая перечисленные выше графические особенности, которыми потенциально может обладать стихотворение, проведем анализ одного стихотворения Николая Моршена – «Раздвойники́ (двустих)» (сборник «Эхо и зеркало (Идеоподражание и дееподражание)», 1979). Приведем текст целиком.

РАЗДВОЙНИКІ  
(ДВУСТИХ)

А жаль, что я с детства не вел дневника –  
Ведь вы ни за что не поймете,  
Как я потерял своего двойника,  
Когда, на каком повороте.

	У Черного Лога	
	Развилка была –	
	Налево	Направо
	Дорога	Дорога
Его		Меня
Увела.		Увела.
Себя ощущает он		На улице древней
Всечеловеком		Ни сна, ни огня,
И твердо шагает он		Лишь память иль ставня
В гору за веком:		Стучится в окно.
По кварцам и сланцам –		Пусты подворотни,
Баварцем, исландцем,		Подъезды пусты,
По голым гранитам –		Бесплотны предметы,
Монголом, семитом,		Безмолвна листва.
По гнейсам и шпатам –		
Индейцем, хорватом...		За домом иль храмом
		Упала звезда,
Как вдруг,		Как шляпка, отломан-
Беспричинно –		Ная от гвоздя.
Не то, чтоб кручина,		
Но злость на разлуку,		И хочется руку
И хочется знать,		Себе же подать...

Когда же друг друга мы встретим опять?

[Моршен 2000: 169]

Стихотворение «Раздвойникі» является «двустихом» (жанр, обозначенный автором в подзаголовке; кроме того, у поэта есть и другая работа, жанр которой определен так же – это «Поиски счастья (двустих)»), и здесь уже название таит некую двойственность. Этот текст затейливо оформлен: представлены два стихотворения в одном, но они зависят не друг от друга, а от одного и того же четверостишия, которое в определенный момент раздваивается.

Стихотворение выглядит весьма схематично (здесь реализуется выделенный Ю.Б. Орлицким прием выстраивания текста по парадигматической модели): это своеобразный алгоритм, допускающий возможность выбора, по какому пути пойти; прочитав удастся или один текст, или другой, параллельное восприятие этих строк как единого текста не предусмотрено. Стихотворение сюжетно (и сюжетность обеспечивается именно благодаря наличию схемы): лирический герой выстраивает модель потенциального «я», возможного при осуществлении определенных обстоятельств; такое альтер эго мыслится героем как двойник, т. е. своеобразная проекция судьбы, жизненного пути лирического героя в иных обстоятельствах, в иной реальности. «На каком повороте» он «потерял двойника», герой

не знает, он может лишь догадываться: возможно, так обозначается момент, некая точка во времени, когда лирическим героем был сделан выбор, определивший его действия в будущем. Ситуация выбора, развилка наглядно изображена в произведении: «он» пошел налево, «я» – направо. Образ распутья вплетает фольклорный мотив выбора, перед которым оказываются герои былин или сказок в ответственные и критические моменты, от которых зачастую зависит будущее всех персонажей. Однако здесь происходит будто бы расщепление личности, лирический герой предполагает, что некий двойник живет как бы параллельно ему, но жизнь его совершенно иная: он прогрессивен, активен, деятелен, настойчив и целеустремлен (здесь можно усмотреть даже ницшеанские тенденции, связанные с мыслью о «всечеловеке», т. е. некоем всемогущем создании, сверхчеловеке). Второй столбец демонстрирует, как мы можем понять, путь, избранный лирическим героем. Обрисованная здесь атмосфера воплощает неопределенность, хаотичность, неустойчивость окружающего мира, внешней действительности. Почему-то в качестве локуса избирается «улица древняя», где нет ничего – все пусто, пустынно; в то же время это еще и пространство соединенных, сближенных противоречий: «ставня», возможно, «стучится в окно» и при этом «безмолвна листва». Создается ощущение попадания на магическую, заколдованную территорию, замкнутую в себе, закрытую, будто бы непознаваемую и тем более страшную. Такое нестабильное, странное состояние природы и всего вокруг выражено в стихотворении с помощью отсутствия рифмы, однако, что интересно, метр сохраняется точно на протяжении всего этого текста – четырехстопный ямб с пиррихиями, нигде нет нарушения, слово «отломанная» даже намеренно перенесено на следующую строку, что необычно для поэтического текста. Однако стихотворение не содержит рефлексии по поводу странного мира, в котором находится лирический герой, здесь лишь констатированы факты, это своеобразный отчет о действительности, такое ее документирование. По ощущению, превалирующему в тексте, его можно сравнить с «Метелью» Пастернака, столь же таинственным и сложным текстом, конструирующим словно бы потусторонний мир, неосознаваемый, иррациональный. В финале этого столбца звучит почти цитата из Лермонтова: «И хочется руку // Себе же подать...» (ср. «И скучно и грустно, и некому руку подать...»). Возможно, это протягивание руки – своего рода мостик, связующая нить между загадочным миром, полностью противопоставленным миру «двойника», где все определено и характеристики героя точны. «Себе же подать» – не совсем ясно: речь о двойнике или о самом лирическом герое? Но главное, что объединяет оба текста – это финальный вопрос «Когда же друг друга мы встретим опять?»; им задается и «двойник», и герой стихотворения, и, возможно, это означает, что они шли разными дорогами, но навстречу друг другу. Тогда это стихотворение прочитывается как поиск себя с закономерным обретением собственного «я» впоследствии; или это принятие своей натуры, особого рода самоидентификация.

Подобная игра с формальным, внешним оформлением текста позволяет наиболее наглядно изобразить заключенные в стихотворных строках мысли, идеи, образы; так усиливается эффект от прочитанного, так как задействовано еще и визуальное восприятие. Текст перестает быть просто набором предложений, написанных в столбик, он становится, скорее, схемой. Объединение текстов в единое полотно, игра с морфемами, использование особой пунктуации позволяет эксплицировать неочевидные, скрытые в непримечательных словах смыслы – это своего рода метод остранения.

Проанализированное стихотворение Николая Моршена представляется возможным сопоставить с некоторыми произведениями Вилена Барского – украинского поэта, представителя неофициального искусства, художника, автора визуальных стихотворений, стоящих на грани литературы и изобразительного искусства. В первую очередь следует отметить пересечения в их судьбах: оба они родились на Украине и обоим пришлось эмигрировать на Запад, однако происходило это в разное время и по разным причинам (Вилен Барский и родился на 13 лет позже Николая Моршена). У Барского есть ряд стихотворений, которые представляют собой своего рода алгоритмы, схемы, таблицы – и этим они будто бы связаны с «раздваивающимися» текстами Моршена: это прежде всего рассмотренные «Раздвойники» и в определенной степени упомянутый двустих «Поиски счастья». Из работ Барского в данной статье внимание будет уделено двум произведениям: «О ужас» и «Ночь...».

**о ужас**

ОУЖАС ОСАЖУ  
 УОЖАС СОАЖУ  
 ЖУОАС АСОЖУ  
 АЖУОС ЖАСОУ  
 САЖУО УЖАСО  
 ОСАЖУ ОУЖАС

**oh horror**

ОНHORROR ОНHORROR  
 НОНHORROR РОНHORROR  
 ОНОНHORROR ОРОНОНHORROR  
 РОНОНHORROR РОРОНОНHORROR  
 РРОНОНHORROR РРОРОНОНHORROR  
 ОРРОНОНHORROR ОРРОРОНОНHORROR  
 РОРРОНОНHORROR НОРРОРОНОНHORROR  
 ОНРОРОНОНHORROR ОННОРРОНОНHORROR

В рассматриваемой работе есть определенное, ограниченное сочетание слов, которые повторяются из строки в строку. При этом текст динамичен, и достигается это посредством комбинаторики – перестановкой букв в этих двух словах, дублированием текста на английском языке в следующей строфе, увеличением количества строк в англоязычной части произведения (с шести в русскоязычной строфе до восьми). Текст состоит из двух столбцов, расположенных параллельно друг другу и объединенных заголовком. И заголовок этот может считываться двояко: или как название стихотворения, что кажется логичным и очевидным, или как первая строка, задающая тему стихотворения и в последующих строчках по-разному оформленная, или же можно посмотреть на соотношение этих частей как на картину и ее название или как на тезис и иллюстрирующее его изображение. Вариантов получится большое количество, и в этом, можно полагать, суть такой работы со словесным материалом и пространством страницы. Читать можно тоже как угодно – инструкции нет, и читатель точно не знает, откуда начинать, за чем следовать, как двигаться по тексту. Здесь, как и в «Раздвойниках» Моршена, есть два столбца – два способа считывать написанное, и такая организация косвенно напоминает схему.

Одновременно объять и один, и второй столбец физически невозможно человеку, а потому каждый раз читатель стоит перед выбором – с чего начать. Такой же выбор совершает читатель стихотворения Моршена – так реципиент максимально вовлекается в процесс создания произведения, оно действительно создается, творится каждый раз, когда к нему обращаются. В отношении математичности, схематичности текстов Барского следует сказать о его подходе к написанию произведений, о чем он рассказывал в одном из интервью: еще в семидесятых годах он заинтересовался возможностями компьютера, причем с художественной точки зрения – пытался найти такую метафору, которая выразила бы его отношение к связанным с этой темой проблемам; и уже тогда он взял в качестве образца для построения визуальных стихотворений компьютерный код. Это отчасти объясняет стремление к подобному выстраиванию текстов (интересно отметить, кроме

того, еще одну биографическую параллель с Моршеном: обоим были интересны технические науки, прогресс, технологические нововведения): как в языке программирования, где чередуются одни и те же цифры в разных сочетаниях, обретая каждый раз новое значение, буквы у Барского так же стремятся увеличить собственную валентность, потенциал сочетаемости в надежде обрести новый смысл, иное наполнение. Возможно, сакраментальная двойственность, навязчиво возникающая в тексте, может быть объяснена сопоставлением с двоичным кодом в программировании.

Следующий текст примечателен замысловатым расположением слов.

ночь	
ночь	утро
дерево	тишина
птица	пение
небо	свет
человек	молитва
ночь	утро
утро	

Слова образуют, на первый взгляд, овал и тем самым, возможно, символизируют взаимосвязанность перечисленных понятий и явлений, возможность их перехода друг в друга, их взаимопроникаемость: «ночь», «утро», «дерево», «птица», «небо», «человек», «тишина», «пение», «свет», «молитва». Здесь следует говорить о симметричном расположении элементов: текст делится ровно на две части, напополам, только в верхней части – ночь, переходящая в ночь же или утро; а в нижней – утро. Так части суток противопоставлены друг другу, а цикл движения времени продемонстрирован именно посредством графического расположения слов, обозначающих элементы внешнего или внутреннего мира, быта человека. Вопрос о корректном чтении текста, о последовательности считывания элементов остается, как и в прошлом стихотворении, без ответа – читатель свободен в своем решении; и оно каждый раз может быть разным в зависимости от его настроения, физического и морального состояния, от его потребностей в конкретный момент. И такое пространство для читателя дает именно визуальный компонент текста – расположение соотношения частей: следует помнить, что в работах Барского крайне важно (если не важнее всего) именно свободные от слов – пустые – места в текстах, они часто являются смысловыми центрами.

При этом, если посмотреть одновременно на данный текст и на стихотворение Моршена «Раздвойники», то увидим сходство в формальном построении двух работ: сохраняется корпус, как бы «скелет» произведений, этот образ, схема, модель: единое начало – раздвоение, изображенное в виде двух столбцов, – в конце возврат к единству, к объединению. Это одновременно и закольцованность, замкнутость, но в то же время и открытость, развитие, динамика, ведь результат иной, вывод отличается от начала, преобразуется, пройдя через ряд стадий.

Итак, можно заключить, что анализировать визуальные стихи Вилена Барского – это почти то же самое, что разбирать картины, рисунки, схемы. Однако важно, что подобные модели построения текста, работа с пространством листа, с буквами и символами характерны и для интересующего нас автора – Николая

Моршена. Такое интересное и нетривиальное явление, как «раздваивающиеся» стихи, можно подумать, имеет у рассматриваемых авторов математическую природу, растет из таблиц и уравнений. Интересно сходство их мышления и видения действительности, ее восприятия, рецепции. Важно, что авторы стремятся выразить то, что не формулируется словами, в виде графических построений, и форма в их произведениях получает возможность говорить сама за себя, от своего имени. Это делает тексты поликодовыми, открытыми для любого читателя, для работы его мысли. Стихи имеют неограниченное количество авторов, поскольку каждый читатель является им, вносит свою идею, свое содержание в пустые строки или выбирает тот путь из предложенных, который ему ближе. Однако важно заметить, что полностью отождествить задачи двух авторов нельзя – следует говорить лишь об одних и тех же методах работы с текстом, в каком-то смысле способах реализации замысла. Визуальное начало в творчестве Барского имеет большее влияние (есть ощущение, что он от внешнего образа идет к конкретному слову), у Моршена же иначе: визуальный компонент поддерживает вербальный, при смысловом преимуществе последнего (он, в соответствии с обозначенной выше формулой, идет от вербального к визуальному).

#### ЛИТЕРАТУРА

*Азарова Н.М.* Поэзия / Н.М. Азарова, К.М. Корчагин, Д.В. Кузьмин, В.А. Плунгян и др. М.: ОГИ, 2016. 886 с.

*Бадаев А.Ф.* Функциональные типы поэтической графики (на материале русской поэзии XVII–XXI вв.): Автореферат дисс. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2005. 24 с.

*Барский В.* Стихи: [rvb.ru/np/publication/01text/28/01barsky0.htm](https://rvb.ru/np/publication/01text/28/01barsky0.htm) (дата обращения: 02.08.2022).

*Бирюков С.Е.* Зевгма: русская поэзия от маньеризма до постмодернизма. М.: Наука, 1994. 288 с.

*Борисова И.М.* Графический облик поэзии: «лесенка», курсив, графический эквивалент текста (на материале поэзии Н.А. Некрасова, его предшественников и современников): Автореферат дисс. ... канд. филол. наук. Самара, 2003. 24 с.

*Винокур Г.О.* Филологические исследования. М.: Наука, 1990. 456 с.

*Моршен Н.* Пуще неволи. Стихи. М.: Советский спорт, 2000. 376 с.

*Лотман Ю.М.* О поэтах и поэзии. СПб.: Искусство-СПБ, 1996. 848 с.

*Орлицкий Ю.Б.* Визуальный компонент в современной русской поэзии // Новое литературное обозрение. 1995. № 16. С. 181–192.

*Томашевский Б.В.* Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект Пресс, 1996. 334 с.

#### REFERENCES

Azarova N.M. (2016) Poetry. Moscow. OGI Publ. 886 p.

Badaev A.F. (2005) Functional Types of Poetic Graphics (on the Material of Russian Poetry in the 17<sup>th</sup>–21<sup>st</sup> centuries). Ekaterinburg. Ural Federal University Press. 24 p.

Barskii V. Poems: <https://rvb.ru/np/publication/01text/28/01barsky0.htm> (date accessed: 02.08.2022).

Biriukov S.E. (1994) Zeugma: Russian Poetry from Mannerism to Postmodernism. Moscow. Nauka Publ. 288 p.

Borisova I.M. (2003) *Graphic Appearance of Poetry: "Staircase" ('lesenka'), Italics, Graphic Text Equivalent (on the Material of N. Nekrasov's Poetry, His Predecessors and Contemporaries)*. Samara. Orenburg State University Press. 24 p.

Vinokur G.O. (1990) *Philological Studies*. Moscow. Nauka Publ. 456 p.

Morshen N. (2000) *More than Captivity (Pushche nevoli)*. Poems. Moscow. Sovetsky Sport Publ. 376 p.

Lotman Iu.M. (1996) *About Poets and Poetry*. St.-Petersburg. Iskusstvo-SPB Publ. 848 p.

Orlitsky Iu.B. *The Visual Component in Modern Russian Poetry*. *NLO*. 1995. No 16, pp. 181–192.

Tomashevsky B.V. *Literary Theory. Poetics*. Moscow. Aspect Press Ltd. 334 p.

*Сведения об авторе:*

Салтанат Жакслыковна Кенжебаева,  
студентка  
филологический факультет  
МГУ имени М.В. Ломоносова

Saltanat Kenzhebaeva,  
Student  
Philological Faculty  
Lomonosov Moscow State University

ksaltanat01@mail.ru